



Civilisations

Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines

58-1 | 2009

American Afrocentrism(e)s américains

L'étoffe de l'africanité

Sarah Fila-Bakabadio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/1899>

DOI : 10.4000/civilisations.1899

ISSN : 2032-0442

Éditeur

Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2009

Pagination : 39-54

ISBN : 2-87263-026-0

ISSN : 0009-8140

Référence électronique

Sarah Fila-Bakabadio, « L'étoffe de l'africanité », *Civilisations* [En ligne], 58-1 | 2009, mis en ligne le 31 août 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/1899> ; DOI : 10.4000/civilisations.1899

L'étoffe de l'africanité

Sarah FILA-BAKABADIO

Résumé : Depuis des siècles, la représentation au quotidien des origines africaines des Africains-Américains est un dilemme. Parmi les manifestations qui rendent aujourd'hui visibles ces origines, les tissus kente sont désormais devenus un signe emblématique incarnant le passé africain. Depuis les années 1990 et l'apparition de discours afrocentristes qui célèbrent l'union des Africains-Américains avec l'Afrique, le kente est devenu une référence incontournable. Tel un serment renouvelé d'interdépendance entre une identité africaine-américaine et ses racines africaines, le port du kente lors de rencontres communautaires dénote une valorisation de ces racines, voire une redéfinition de celles-ci dans une perspective afrocentriste radicale. Cet article explore le rôle du kente dans les processus de redécouverte d'un héritage africain et s'interroge sur l'influence des afrocentrismes sur les représentations populaires du passé des Africains-Américains.

Mots-clés : Afrocentrisme, kente, anthropologie du vêtement, identité, Ghana, Etats-Unis.

Abstract: The daily representation of African-Americans' African origins has long been a dilemma. Among the expressions which nowadays make visible these origins, kente cloth has become an emblematic sign representing an African past. Since the 1990s and the emergence of Afrocentric discourses which celebrate Africans-Americans' unity with Africa, kente has become an inexorable reference. Like a renewed oath of interdependence between the African-American identity and its African roots, wearing kente for community meetings illustrates a desire to enhance these roots and, sometimes, to define them following radical Afrocentric interpretations. This article explores the role of kente in rediscovering an African heritage and questions the impact of Afrocentrism on popular representations of the past of African-Americans.

Key words: Afrocentrism, Kente, Anthropology of Cloth, Identity, Ghana, United States of America.

Introduction

Evoquer les relations des communautés afro-américaines avec l'Afrique c'est penser, en termes historiques, aux mouvements de rapatriement, aux noms de Paul Cuffe, Henry Highland Garnet ou Marcus Garvey, en termes sociologiques, aux processus de préservation et de célébration des rémanences africaines de la culture africaine-américaine¹.

Pendant l'ère esclavagiste, la dégradation de l'identité des esclaves africains passait par une anonymisation physique. Tout objet autorisant une identification était confisqué. Le corps martyrisé ne devait porter aucun signe distinctif autre que celui imprimé dans la chair par le maître. Au vingtième siècle, le processus inverse est à l'œuvre. Il consiste à rendre visible les traces d'Afrique autrefois dissimulées derrière des assignations identitaires exogènes. Depuis les années 1960 et l'apparition des mouvements nationalistes noirs, le tissu est devenu un outil récurrent de valorisation de l'héritage africain des Africains-Américains². Une étoffe est devenue symbolique de cette translation : le *kente*. Cette cotonnade, venue de l'Est du Ghana, est, à l'origine, typique de la culture akan. Connue depuis le 18^e siècle, elle est faite de bandes de coton de couleurs alternées cousues les unes aux autres (jaunes, rouges et vertes, le plus souvent) et de formes géométriques (losanges, carrés...). Elle est tissée par des artisans de la région de Kumasi. Ses motifs et l'agencement de ses couleurs sont une forme de langage. Ils marquent par exemple le rang social de celui qui porte le tissu, son clan d'origine, rapportent un épisode de l'histoire akan ou illustrent un proverbe (voir notamment Asamoah 1999).

Aujourd'hui, le *kente* est présent à différentes étapes de la vie communautaire et individuelle de nombreux Africains-Américains (mariage, remise de diplôme...) au point que peu s'interrogent sur les origines de son insertion dans leurs pratiques sociales. Pourtant, sa présence systématique lorsqu'il s'agit de « retour aux sources culturelles africaines » pose la question de sa signification pour ce public. Que représente-t-il ? A quelles images de l'Afrique renvoie-t-il parmi les Africains-Américains ? Pourquoi choisir ce tissu parmi diverses étoffes de style africain ? Depuis le milieu des années 1960 et l'émergence de nationalismes culturels afro-américains, le *kente* est devenu un symbole de l'héritage africain pour de nombreux Africains-Américains³. Ce rôle de référence au passé africain a été renforcé, au début des années 1990, par l'apparition de

1 Entre le 19^e siècle et la première moitié du 20^e siècle, Paul Cuffe, Henry Highland Garnet et Marcus Garvey ont été les artisans d'un retour des Africains-Américains en Afrique, notamment en Sierra Leone et au Libéria. Ils ont organisé ce que l'on nomme le « mouvement pour le rapatriement ». A propos de leurs rôles dans cette entreprise, lire le discours d'Henry Highland Garnet, « The American Negro and His Fatherland » prononcé en 1895, celui de Marcus Garvey, « Africa for Africans » prononcé en 1923 et voir *Memoir of Captain Paul Cuffe : A man of colour* publié en 1811.

2 « Afro-Américains » ou « Africains-Américains » sont deux appellations couramment utilisées pour définir les Noirs américains. La première est apparue dans les années 1970 pour rappeler leurs origines africaines et la seconde à la décennie suivante pour afficher ce que certains considèrent comme une double identité : africaine et américaine. Elles sont aujourd'hui utilisées comme des synonymes, et c'est à ce titre que je les emploie ici indifféremment.

3 Les nationalismes culturels sont des mouvements politiques formés par d'anciens militants pour les droits civiques déçus par la stratégie non violente de Martin Luther King Jr. Ils proposaient aux Africains-Américains de s'identifier à l'Afrique pour lutter contre la ségrégation et refusaient la lutte armée que prônaient les groupes nationalistes révolutionnaires comme les *Black Panthers*.

courants intellectuels afrocentristes qui cherchaient à redéfinir les Africains-Américains comme des Africains d'Amérique. Ils ont alors sélectionné des objets pouvant incarner cette nouvelle identité et ont choisi à leur tour le *kente*.

Ce travail s'appuie sur des enquêtes menées dans plusieurs quartiers noirs de New York (Harlem à Manhattan, Crown Heights et East New York à Brooklyn), Washington et Minneapolis, entre 1999 et 2004. Dans ces lieux de vie, le *kente* est présent dans divers espaces de socialisation (les boutiques communautaires, les salons de coiffure, les épiceries, les écoles, les églises...). Il fait partie du quotidien des habitants. Des entretiens menés auprès de 41 personnes d'âges et de parcours différents ont été conduits pour comprendre comment le *kente* est entré dans leur quotidien et quelles images de l'Afrique elles lui associent.

En prélude à l'analyse, des précisions terminologiques s'imposent. Premièrement, la « communauté » africaine-américaine évoquée ici est celle des descendants d'esclaves. Les populations africaines-américaines formées à partir des migrations récentes et dont les relations avec le continent sont, à l'heure actuelle, moins influencées par une démarche de retour aux sources ne sont pas concernées par l'analyse. Deuxièmement, nous considérons l'Afrocentrisme en tant que notion conjuguée suivant des variables individuelles et collectives qui ne peuvent être réduites aux expressions universitaires radicales développées, aux Etats-Unis, entre 1965 et 1991. Nous nous garderons donc d'apposer le terme « afrocentrique » sur toute tentative de retour vers l'Afrique de communautés afro-descendantes. Le terme est utilisé ici au sujet d'Africains-Américains qui souhaitent faire disparaître la part américaine de leur identité. Ils cherchent à rendre la culture afro-américaine plus africaine, notamment par des emprunts à des cultures africaines contemporaines (objets, rituels, pratiques religieuses ...).

L'identité du tissu

En décembre 1999, au milieu de l'hiver sans fin du Minnesota, Hattie⁴, une employée municipale de cinquante ans, se souvient avec émotion de son premier voyage en Afrique. C'était au Ghana, il y a plus de trente ans. Elle était alors étudiante et souhaitait « voir l'Afrique ». Elle se souvient du choc qu'elle a éprouvé à son arrivée dans la bruyante ville d'Accra, à la vue de passants qu'elle imagine aujourd'hui toujours souriants, vêtus de tenues aux couleurs toutes plus vives les unes que les autres. Les couleurs, le mouvement des vêtements et les nombreux étals des couturiers lui sont restés à l'esprit comme emblématiques de l'Afrique.

... dans les cultures africaines

La vision parcellaire d'Hattie contient une certaine vérité puisque, par leur variété de conception et de réalisation, les tissus saisissent différents registres de la vie culturelle, économique et même politique des communautés et des peuples qu'ils représentent. Les usages sociaux des tissus en Afrique apparaissent de manière plus visible dans les rites institutionnels que sont les mariages ou les enterrements. Le tissu dit aussi le passage d'un statut à un autre lors, notamment, de rites de passage. Il matérialise cette transition entre l'état perdu et celui nouvellement acquis. Il devient un signe reconnu par l'ensemble de ses membres comme la trace de l'évolution du jeune homme ou de la jeune fille. Cette

4 Les noms mentionnés dans cet article sont les vrais noms de mes interlocuteurs.

fonction de signe de reconnaissance et de marqueur d'un temps de l'histoire individuelle et collective est un langage qui fait sens au quotidien (voir Schneider 1987).

Au Ghana, le *kente* apparaît dans ce type d'événements. Il est porté dans des cérémonies, des réunions de village et des rencontres communautaires, ou avec des populations voisines. Il est un vêtement d'apparat. Il se porte drapé autour du corps, un pan posé sur l'épaule. Ses couleurs et sa matière disent la hiérarchie sociale. La richesse des étoffes (parfois agrémentées de perles), le choix des fils (soie, coton, or), l'agencement des couleurs et la complexité des motifs disent aussi la fonction sociale de chaque individu (roi, seigneur, ou citoyen ordinaire). Il est utilisé par les dignitaires akans et particulièrement par leur roi, l'*Asantehene*, lors des rites d'initiation à la religion akan, lors des couronnements et des mariages. Autrefois, les *kente adwinasa* leur étaient, par exemple, réservés (voir Asamoah 1999). Aujourd'hui, le *kente* conserve cette fonction même s'il est aussi vendu comme un tissu ordinaire dans toute l'Afrique, comme le *wax* ou le *bazin*.

Ce rôle de communication n'est pas relevé par Hattie qui, comme d'autres touristes afro-américains, est venue chercher au Ghana, un morceau de son histoire correspondant à ses aspirations du moment. Au milieu des *bogolans*, des *bazins* et autres *batiks*, Hattie avait choisi de rapporter des coupons de *kente*, selon elle, symbolique de ses racines africaines. Cette sélection est liée à l'histoire d'Hattie mais aussi à celle de la communauté afro-américaine. Depuis les années 1960, de nombreux Africains-Américains visitent le Ghana. Cette première nation africaine représente un peuple noir libéré de la tutelle européenne et capable de construire un futur adossé à un passé culturel riche. Cette vision, partagée par les militants nationalistes comme Hattie, les a incités à se documenter sur la culture ghanéenne. Au Ghana, ils découvrent la culture akan qui les fascine. Ils y cherchent des objets qui pourraient, aux Etats-Unis, servir de symbole d'une culture africaine sans influence occidentale. Le *kente*, emblème de la culture akan et du Ghana indépendant, va remplir cette fonction.

... dans la culture afro-américaine

Lorsque Hattie s'est passionnée pour le *kente*, elle a, pour un temps, laissé de côté l'histoire textile afro-américaine où une étoffe participait elle aussi à la communication entre les individus : le patchwork (*quilt*). Dans les plantations, les esclaves réutilisaient des morceaux de tissu pour se confectionner des couvertures à défaut d'en obtenir de leurs maîtres. Peu à peu, ils en ont personnalisé les motifs. Chaque patchwork symbolisait l'histoire de son créateur et ses rêves de liberté. Le patchwork est depuis resté un symbole de la culture des esclaves, transmise de génération en génération. Sans oublier cet héritage, Hattie choisit d'ancrer ses racines africaines dans un tissu venu d'une culture africaine contemporaine. Elle associe des usages afro-américains aux bribes d'une culture africaine qu'elle a glanées lors de ses voyages en Afrique. Une démarche inverse à celle de Richard, pasteur d'une église du quartier pauvre d'East New York à Brooklyn. Arpentant les couloirs de la paroisse, il montre fièrement les patchworks réalisés par les écoliers du quartier à l'occasion du « mois noir » (« *Black History Month* »)⁵. Il explique

5 Un mois par an est dédié à une communauté de la société américaine dont l'histoire et la culture sont célébrées dans les lieux publics comme les écoles et les centres culturels. Le « mois noir » est le mois de février.

que cet exercice collectif a été une opportunité pour les élèves d'appréhender l'histoire de leurs ancêtres. Il évoque en quelques mots l'histoire et la fonction politique et sociale de tissus composés comme des cartes pour les esclaves en fuite, pour certains engagés dans l'*Underground Railroad*⁶. Cette construction textile, marquée par son caractère composite, place au centre du regard le processus d'assemblage morceau par morceau menant à une image complète. Comme les tissus africains, le patchwork est un langage dont le déchiffrement est spécifique à une communauté et dont la rhétorique rend compte de son expérience particulière, entre l'Amérique et l'Afrique. Il rappelle l'histoire africaine des premiers Africains-Américains.

Le temps des nationalismes

Au milieu des années 1960, les tissus de style africain font leur apparition dans les quartiers noirs, parmi des militants nationalistes arborant des coiffures afro comme les signes physiques de leur engagement politique. Des images d'hommes et de femmes en boubous s'affichent dans les magazines afro-américains tels *Proud*, *Jet* ou *Ebony*. En 1998, Doran H. Ross, conservateur au *Fowler Museum of Cultural History* de Los Angeles et auteur de *Wrapped in Pride*, le seul ouvrage sur l'usage du *kente* aux Etats-Unis, expliquait que le *kente* avait été peu utilisé à cette période. Malgré des séjours fréquents au Ghana, les Africains-Américains l'auraient rarement utilisé. Le manque d'archives photographiques lui semble être une preuve d'une pénétration limitée du *kente* dans la culture populaire afro-américaine (Ross 1998 : 175). Cependant, il oublie l'influence des nationalismes et du panafricanisme sur le grand public. Entre les multiples modèles de perruques afro, les femmes portent des foulards de tête en tissus africains et notamment en *kente*. De façon contrastée par rapport à l'uniformité des tenues actuelles, Habeebah, une ancienne nationaliste, se remémore ce temps où l'appartenance politique de chacun pouvait se lire sur ses vêtements : « Certains frères qui appartenaient à des groupes comme celui de [Maulana] Karenga portaient toujours des *dashikis* et d'autres choisissaient, comme moi, une tenue plus stricte, celle des membres de la *Nation of Islam*. On pouvait deviner à quel groupe chacun appartenait rien qu'en regardant ses vêtements »⁷. Deborah, une institutrice et elle aussi une militante dans les années 1960, se souvient avec quel soin elle choisissait le *dashiki* qu'elle allait porter⁸. Elle avait l'impression de porter un peu de cette histoire qu'elle connaissait peu mais qui avait alors un sens concret. Comme d'autres nationalistes culturels, elle attribuait déjà au *kente* une valeur de retour aux sources, selon elle, moins présente dans d'autres étoffes. A cette époque, le *kente* est alors concurrencé par le *wax*, ce tissu dont les modèles les plus connus sont fabriqués en Hollande et auquel sa texture cirée a donné son nom.

6 L'*Underground Railroad* était un réseau d'esclaves du sud des Etats-Unis qui organisait la fuite des Noirs vers le Nord où leurs conditions de vie étaient meilleures. Il a fonctionné entre 1820 et 1861.

7 Entretien du 10 novembre 2004, Washington. Maulana Karenga est un historien de l'université de Californie. En 1965, il a fondé un groupe nationaliste, l'*Organisation US*. Il imposait à ses membres de porter des vêtements de style africain. Le *dashiki* est une tunique à manches courtes et souvent au col échancré porté, aux Etats-Unis, par les hommes comme par les femmes. La *Nation of Islam* est un groupe nationaliste musulman fondé à Détroit en 1930 par Wallace D. Fard. Cette organisation s'est fait connaître grâce à Malcolm X qui en a été le porte-parole pendant trois ans. Ses membres sont communément appelés les « musulmans noirs ».

8 Entretien du 6 octobre 2004, Brooklyn.

Le *kente* attire à nouveau l'attention des Africains-Américains lorsque le premier président ghanéen, Kwame Nkrumah, arbore ce tissu comme un emblème national, illustrant la réappropriation de leurs cultures par les Africains. En 1958, il se rend aux Nations Unies, drapé dans un *Oyokoman Adweneasa*. Il incarne l'Africain, l'homme noir débarrassé du joug occidental⁹. L'identification à cette figure historique influe sur la représentation afro-américaine du *kente* comme un symbole de cette libération. Il apparaît dans des magazines nationaux comme *Life* où il incarne l'unité, la fierté et la solidarité raciales entre les peuples africains et afro-descendants¹⁰. Sur ce modèle, des personnalités publiques afro-américaines comme Mohammed Ali l'adoptent pour marquer leur engagement nationaliste et panafricain. Le *kente* figure une communauté de destin politique née de la même lutte contre l'impérialisme. Le public africain-américain associe alors le *kente* à une Afrique indépendante à travers la figure de Kwame Nkrumah : il ne faut pas négliger la publication répétée d'images le représentant dans des magazines afro-américains comme *Essence* ou *Black Enterprise* qui ont offert une surface d'exposition régulière au *kente* et, de fait, une familiarité du public africain-américain avec ce tissu et le sens politique et culturel qui lui était associé.

En outre, le climat politique américain qui voit, dans l'ère post-Malcolm X, l'émergence de nombreux groupes nationalistes, joue un rôle important dans l'interprétation du *kente* par les Africains-Américains. L'autodétermination prônée par l'idéologie du *Black Power* et mise en pratique par plusieurs de ces groupes dont le *Black Panther Party for Self-Defense* et la *Nation of Islam*, s'exprime également en termes textiles¹¹. Les dissensions entre les nationalismes culturels et révolutionnaires se traduisent dans le vêtement, lequel devient la transposition matérielle d'une identité politique. Aux blousons de cuir noir et aux bérets des *Black Panthers*, les nationalistes culturels comme Maulana Karenga répliquent par le port de boubous et de *dashikis* en *kente*. La forme du vêtement, sa couleur et sa matière ajoutent à la scission idéologique. Il s'intègre à une « esthétique néo-africaine » (Woodward 1999 : 225) qui illustre la réactivation de l'héritage africain par les Africains-Américains. Le *kente* dit l'inscription simultanée de l'histoire africaine et le réveil d'une conscience noire transnationale. Les nationalistes culturels définissent le tissu comme un artefact d'origine africaine qui devient un symbole des différentes luttes pour l'autodétermination qui traversent le « monde noir ».

De ce creuset nationaliste est né un mouvement artistique (« *Black Aesthetic* »), formé comme une extension plastique du *Black Power*. Il associe le slogan « *Black is Beautiful* » au *kente* pour évoquer les histoires africaines et afro-américaines. Au-delà de la musique, du théâtre et de la littérature, les arts plastiques deviennent un champ d'expression des nationalismes culturels. L'apparition de nombreux groupes d'artistes comme le *Black Arts Movement* (BAM), le *Black Arts Repertory Theater/School* (BARTS), OBAC et *AfriCobra*, a favorisé une nouvelle conception de la culture afro-américaine, qui s'inspire

9 Ce modèle, fait de bandes vertes et jaunes sur un fond rouge, est le modèle le plus couramment rencontré aux États-Unis.

10 Voir l'image de la rencontre entre Kwame Nkrumah et Dwight Eisenhower, lequel admire le *kente* du président africain. « Ghana's Thanks and Advice : Premier Nkrumah asks for understanding of African nationalism », *Life Magazine*, International Edition, 1^{er} septembre 1958, p. 21.

11 Le *Black Panther Party for Self-Defense* est un groupe nationaliste créé en 1966 par deux étudiants californiens, Huey P. Newton et Bobby Seale. Il est également nommé les « *Black Panthers* ». Engagés dans la lutte contre la ségrégation, ils appelaient à la lutte armée.

désormais de sa relation avec une Afrique réinventée¹². Cette Afrique apparaît dans leurs œuvres à travers des objets symboles dont le tissu est déjà l'une des expressions emblématiques. Plusieurs artistes dont Charles Searles et Murry DePillars, utilisent le tissu pour illustrer la permanence des pratiques culturelles depuis l'Afrique jusqu'à l'Amérique et réaffirmer l'identité afro-descendante des Africains-Américains. Chaque caractéristique technique du tissu (la matière, les motifs et les couleurs) sert de référence à l'Afrique. Plus que la matière, Searles s'intéresse aux couleurs et aux motifs. Dans les séries *Nigerian Impression Series* et *Dancer Series*, il peint des personnages désarticulés à la manière de Braque, dont les membres enchevêtrés sont figurés par différentes bandes de tissus dont plusieurs motifs rappellent le *kente*¹³. La composition et le sujet s'effacent au profit des dessins qui seuls incarnent l'Afrique. Leur densité rythmique est une évocation de l'Afrique que tout spectateur peut relever. Le motif et la couleur symbolisent son identification à ce continent. *Black Faces and Arm Unit* (1971), une installation de Ben Jones, montre que la référence africaine est aussi représentée par la vivacité des couleurs récurrentes du *kente* (le jaune, le rouge, le vert et le noir).

Par l'emprunt direct d'éléments jugés typiques des cultures africaines contemporaines, les artistes du *Black Aesthetic Movement* célèbrent une fierté panafricaine, matérialisée par l'emploi du *kente* dans leurs créations. Leur perspective nationaliste culturelle fait glisser l'Afrique de l'arrière-plan de la culture afro-américaine vers son centre. Le *kente* illustre l'héritage africain, conçu ici comme une culture ancienne sans influence occidentale. Là où Sharon Patton voit les prémisses des afrocentrismes contemporains (Patton 1998 : 235), il y a l'extraction de la culture africaine-américaine du cadre national américain et une admiration profonde pour les arts africains. Le tissu n'est plus, comme dans le cas du patchwork, une agrégation de fils disparates, mais constitue plutôt une référence à un héritage africain encore vivant.

L'époque contemporaine

Entre les années 1970 et l'époque actuelle, le *dashiki* et le *kente* ont continué d'illustrer le passé africain des Afro-Américains. Aujourd'hui, le *kente* sert surtout à montrer que l'Afrique fait partie de la culture afro-américaine. Les Africains-Américains n'ont pas seulement un héritage africain mais ils vivent leurs racines africaines au quotidien. Des artistes admirés par les jeunes comme les rappeurs du groupe *Dead Prez* ou la chanteuse soul Erykah Badu portent des tenues « africanisantes » (*dashiki*, boubous, bonnets, ...) en *kente*, qui montrent leur identification à l'Afrique. Des tenues en *kente* de ces rappeurs aux proéminents foulards de tête en *wax* drapé de cette chanteuse, le tissu de style africain continue de signifier l'intérêt des Africains-Américains pour l'Afrique. C'est ainsi en tout cas que Richard, le pasteur de Brooklyn évoqué plus haut, interprète le *kente*. Cette étoffe dit l'appartenance à une histoire africaine « passée, présente et à venir »¹⁴. Pourtant, si le *kente* représente l'Afrique pour beaucoup d'Africains-Américains, cela est plus dû aux

12 BARTS (*Black Arts Repertory Theater/School*), OBAC (*The Organization of Black American Culture*) et *AfriCobra* (*African Commune of Bad Relevant Artists*) regroupaient des artistes afro-américains qui choisissent de rompre avec les codes esthétiques occidentaux de la peinture et de la sculpture et de traduire leur engagement nationaliste dans leurs travaux. Voir l'article de Kirstin Ellsworth dans ce volume.

13 Voir *Filàs for Sale*, *Nigerian Impression Series*, 1972. Peinture à l'huile sur toile.

14 Richard, 12 octobre 2004.

nationalismes des années 1960 qu'à une connexion directe avec ce continent. Comme le note Paul, un ancien militant nationaliste de Cleveland, il dit la permanence de la lutte des peuples noirs contre la discrimination¹⁵. Porter du *kente* au quotidien signifie que le combat continue.

Dans les années 1980, le tissu est aussi devenu le support d'une esthétisation de la référence à l'Afrique de plus en plus ancrée dans une représentation festive. En effet, si la référence à l'Afrique n'est pas entièrement dépourvue d'un arrière-plan politique, les Africains-Américains cherchent surtout aujourd'hui à élaborer une vision positive de leur culture. Mes recherches menées aux Etats-Unis depuis une dizaine d'années tendent en effet à montrer que le récit des succès historiques des Noirs dans l'histoire mondiale, comme l'a entrepris J.A. Rogers (1972) dans *Great Men of Colors*, a peu d'effets sur les jeunes générations. Celles-ci attendent de nouvelles images qu'elles pourront adapter à leur quotidien. Ces jeunes découvrent le tissu qui devient le vecteur privilégié de leur identification à l'Afrique. Edward est l'un d'entre eux. Doctorant en communication à New York, il explique avoir choisi le *kente* lorsqu'il était adolescent¹⁶. Il a décidé seul du sens qu'il lui attribuait. Entre la fierté raciale et l'affirmation d'un lien indéfectible avec le continent africain, le *kente* l'aide à se « sentir africain » : « je l'utilise en privé (pour les fêtes de famille et aussi pour sortir avec mes amis...) ; pour aller au travail, j'ai un style plus strict, c'est chemise et pantalon ». L'ajout d'interprétations personnelles au *kente* lui permet aussi de se singulariser dans une foule uniformisée par les vêtements de style occidental. Dans certains cas pourtant, porter un *dashiki* se limite parfois à un retour symbolique à un style « naturel ». « C'est être vrai » (« *To be real to yourself* ») explique Edward. Être soi sans artifice, sans tenter de se conformer à une esthétique occidentale qui voudrait que l'on se défrise les cheveux et que l'on porte des costumes. Pour Edward, porter du *kente* signifie mettre son apparence en adéquation avec son identité. Comme d'autres Africains-Américains, il a écarté le *wax* et d'autres tissus africains pour considérer le *kente* comme l'objet grâce auquel il recompose ses origines africaines.

L'omniprésence actuelle du *kente* dans la culture populaire afro-américaine repose sur trois processus historiques, politiques et culturels. Ils ont conjointement contribué à sa prééminence. Le premier est politique. Pendant les années 1980, les nationalismes culturels sont entrés dans les pratiques populaires. Maulana Karenga, le nationaliste culturel le plus connu, diffuse la « fête de l'héritage africain » qu'il a créée quinze ans plus tôt : *Kwanzaa*¹⁷. Le *kente* y tient une place centrale de symbole des cultures africaines passées et présentes. Grâce à cette fête, Karenga impose le *kente* comme le premier support d'une revendication africaine. *Kwanzaa* devient populaire et les Africains-Américains oublient peu à peu ses origines nationalistes. Le *kente* est alors dissocié de l'idéologie culturaliste et est intégré dans les pratiques quotidiennes disponibles pour chacun. *Kwanzaa*, aujourd'hui appelé le « Noël noir », est l'occasion de porter des boubous multicolores. S'ils n'en possèdent pas, les convives peuvent se donner une touche africaine en utilisant une écharpe ou un bonnet en *kente*.

15 Entretien du 1^{er} décembre 2004, New York.

16 Entretien du 20 septembre 2004, New York.

17 *Kwanzaa* est une fête créée en 1965. Son nom est dérivé du mot swahili « *kwanza* », et signifie pour Karenga « les premiers fruits de la récolte ». Elle se déroule du 26 décembre au 1^{er} janvier. C'est une fête de famille et communautaire. Voir à ce sujet Sarah Fila-Bakabadio (2002).

Le second processus associe les couleurs et les motifs dans une identification des Africains-Américains au seul Ghana. Le Ghana est un pays auquel beaucoup d'Africains-Américains se rattachent et qu'ils imaginent comme l'illustration géographique précise de leurs origines africaines. Il symbolise le lieu de départ de leurs ancêtres esclaves. Ils visitent Kumasi et les forts négriers d'Elmina. Revenir au Ghana est une manière de revenir au début de leur histoire et de fermer la parenthèse de l'esclavage. A défaut de s'y rendre, certains utilisent le *kente* pour marquer symboliquement ce retour à la « terre mère ». Dans le petit mémorial de l'église où Richard officie, les portraits de paroissiens décédés et de donataires ornent la pièce. Les photographies sont agrémentées d'un habillage en *kente* (un cadre, un fond et parfois des vêtements en papier sont ajoutés aux images) qui les fait symboliquement rejoindre l'Afrique.

Le troisième processus est économique, puisque de nombreuses entreprises utilisent le *kente* dans les publicités adressées à une clientèle afro-américaine. Les magazines afro-américains *Essence*, *Jet*, *Ebony*, *Vibes* sont parsemés de publicités vantant les mérites de produits aussi divers que les boissons gazeuses de Coca-Cola ou le dernier 4x4 Chevrolet. Leur tonalité afro-américaine vient souvent de l'insertion d'une pièce de *kente*. Que ce soit une frise, un dessin, un vêtement porté par un figurant, le *kente* est systématiquement présenté comme l'objet synthétique de l'héritage africain. Sa seule présence tient lieu de représentation de l'Afrique. Il doit, à lui seul, évoquer l'unité de la communauté, la fierté et la solidarité raciales noires ainsi que la trace d'une continuité culturelle depuis l'Afrique. Il est utilisé sur le registre d'une authenticité de démarche et de qualité des produits, qui souvent dissimule assez mal les gains commerciaux attendus. Cette vision simplifiée de la mythique « culture africaine » doit déclencher l'achat. Les Africains-Américains sont fréquemment confrontés à cette association entre le *kente* et les marques. Elle contribue à définir le *kente* comme un symbole par excellence de l'Afrique.

Le *kente* est aujourd'hui présent dans tous les aspects de la vie sociale des Africains-Américains. Il contribue régulièrement à en solenniser les temps forts (mariage, naissance, remises de diplômes, ...). On le trouve aussi dans de nombreuses boutiques entre Harlem et Crown Heights. Elles sont souvent tenues par des migrants africains, heureux de vendre le mètre au prix du coupon (soit six mètres). « Ils ne veulent que ça » explique Mamadou, un vendeur de Harlem, en montrant un mètre de *kente*¹⁸ : « je ne sais pas ce qu'ils ont avec ça, mais c'est ce qu'ils veulent. Alors c'est ce qu'on vend ». Le *kente* occupe une grande partie de cette petite boutique où les tissus sont suspendus de toutes parts. Différents types de *kente* occupent l'étal au centre de la boutique. Ils sont accessibles dès l'entrée dans l'échoppe. Mamadou s'adapte aux exigences d'une mémoire collective qui se déploie à travers le tissu. La forte demande de *kente* illustre la fonction désormais inévitable d'une étoffe dont le sens, en milieu afro-américain, est lié à la célébration d'un héritage culturel perdu. Les Africains-Américains écartent en effet d'autres objets comme les masques et les sculptures pour ne s'intéresser qu'au *kente*. Jennifer, une jeune femme de 28 ans, conservateur de musée à Washington, trouve les masques et les statuettes trop chargés d'un sens déterminé par leurs fonctions dans leurs cultures d'origine¹⁹. A l'inverse, le *kente* lui semble être un support sans valeur politique ni spirituelle, auquel elle peut associer ses propres représentations de l'Afrique. Le succès du *kente* parmi les Africains-

18 Entretien du 27 septembre 2004.

19 Entretien du 10 novembre 2004, Washington.

Américains est lié à cette apparente flexibilité des interprétations que chaque acheteur peut ajouter.

Hybridité et quête d'authenticité

L'anthropologie et l'histoire du vêtement constituent désormais un vaste champ de recherche. En anthropologie, de nombreux travaux documentent les usages rituels des tissus ou leur place dans d'autres pratiques sociales. Depuis l'étude déjà ancienne de Cordwell et Schwartz (1979) sur l'usage des tissus en Afrique en passant par l'étude de Victoria L. Rovine (2002) sur la place du *bogolan* dans la culture malienne jusqu'à celle de Susan Kuschler et Graeme Were (2005) sur le vêtement comme ornement chez les peuples de l'Océan Pacifique. On pense également aux travaux de Jane Schneider (1987), de Robert Farris Thompson (1988, 1993) et à ceux d'Elisha P. Renne (1995) sur le rôle du vêtement dans les rites yoruba. Le vêtement est une matérialisation de l'appartenance d'un individu et de son statut social. C'est au titre de représentation matérielle de la culture que le vêtement et le tissu sont régulièrement abordés dans les études anthropologiques et historiques. La production sur le *kente* s'inscrit largement dans une telle perspective. Celui-ci est abordé comme un vecteur de transmission de la culture d'un groupe ethnique. Il en devient un particularisme analysé à travers sa fonction dans la vie sociale du groupe. L'histoire culturelle aborde le *kente* pour nous informer sur l'histoire du Ghana. Elle en analyse la place dans le développement du commerce textile ghanéen vers le reste de l'Afrique de l'Ouest. Docea A. G. Fianu (2007) et Ernest Asamoah (1999) montrent aussi comment le *kente* est devenu emblématique du Ghana dans le monde entier. Il faut toutefois remarquer que dans ce corpus, peu de travaux s'intéressent à l'appropriation du *kente* par des communautés situées hors d'Afrique. Ils n'interrogent pas les représentations que produisent les populations afro-descendantes à partir de tels artefacts venus d'Afrique. Le champ de l'histoire de l'art a, certes, amorcé une réflexion à ce sujet. La publication de catalogues d'expositions sur l'emploi du *kente* aux Etats-Unis, comme *Wrapped in Pride* de Doran H. Ross (1998), en fournit un bon exemple. Mais ces études manquent d'un questionnement sur les représentations historiques et culturelles associées par les Africains-Américains à cette étoffe.

Pourtant, au-delà des années 1970 et de l'émergence du mouvement « *Black is Beautiful* » qui prônait un retour vers une esthétique africaine, le *kente* illustre une quête d'une authenticité culturelle africaine perdue par des siècles de présence en Amérique. Dans sa série de travaux *Double Dutch*, l'artiste plasticien anglo-nigérian, Yinka Shonibare (1997), pose justement la question des représentations culturelles associées au tissu de style africain. Dans son travail, le *wax*, fabriqué depuis le 19^e siècle en Hollande, figure l'Afrique et la coupe des vêtements évoque l'époque victorienne. Par l'utilisation d'étoffes de style africain pour réaliser des costumes et des crinolines « occidentaux », il pointe la multiplicité des supports du métissage culturel entre l'Europe et l'Afrique et le rôle du regard dans la production d'images associées à l'un ou à l'autre des continents. Le *wax* est immédiatement apparenté à l'Afrique comme une caractéristique des cultures africaines dont il devient l'un des codes. A l'inverse des clients africains-américains des boutiques d'artisanat de Brooklyn et Harlem attirés par le seul *kente*, Shonibare souligne donc à quel point nos représentations de l'Afrique s'appuient sur des objets et des formes évocateurs d'une diversité culturelle réduite à quelques images signifiantes pour l'observateur. Shonibare interroge et joue sur l'immédiateté de la référence africaine qu'évoque le *wax*.

Ann, une femme d'une soixantaine d'années, guide lors d'une exposition sur le *kente* au *Metropolitan Museum* de Minneapolis, refuse de penser au *kente* comme à l'expression matérielle d'un croisement d'influences culturelles diverses. En observant une pièce du 16^e siècle, elle n'y cherchait que les caractéristiques identiques à celles du boubou qu'elle portait ce jour-là. La similarité des techniques de tissage et des matériaux (le fil de coton) ajoutait au vêtement qu'elle avait acheté dans une « foire africaine » de la ville (*African Fair*), une lueur d'authenticité et de patrimoine réincarné à laquelle elle aspirait²⁰. Le fil de coton matérialisait selon elle, l'indéfectibilité du lien entre les Africains-Américains et l'Afrique. Pour elle, le vêtement en *kente* ne dissimule pas son identité mais il la révèle. Il montre que l'histoire et le métissage n'ont pas de prises sur elle, et Ann déclare d'ailleurs elle-même que son identité était, est et sera toujours africaine.

Keisha, professeur d'histoire à Minneapolis, recherche, elle, des tissus africains authentiques mais elle accepte l'hybridité des sources. Lorsqu'elle achète des tissus dans les boutiques communautaires, sa démarche est proche de celle d'Ann. Comme pour les statues qu'elle scrute en tentant de voir les marques du temps, elle observe les tissus avant de les acheter et espère y voir un quelconque signe d'usure qui pourrait la conforter dans sa quête de passé. Keisha a entièrement décoré son appartement avec des objets venus d'Afrique qui sont autant de souvenirs de voyages, de cadeaux et de coups de cœur. Elle attribue une fonction à chaque type de tissu. Elle réserve le *bogolan* pour la décoration (tentures murales, jeté de canapé, ...) et utilise le *kente* et le *wax* pour l'habillement. Elle explique que la mémoire a parfois besoin d'un support matériel pour imprégner le quotidien. Keisha veut se souvenir d'une histoire qu'elle n'a pas connue mais dont elle est le produit. Le *kente* fait office de trame sur laquelle elle recompose son passé. Il est une source matérielle authentiquement africaine qu'elle peut ensuite mélanger à d'autres pour représenter son histoire africaine. Comme Keisha, nombre d'Africains-Américains utilisent le *kente* comme un repère qui « assigne aux personnes, aux choses et aux événements une identité » qu'ils pensent manquante (Rodrigues 1993 : 251). Le paradoxe de cette attitude est qu'elle associe une volonté d'arrêter le temps par la fixation de traces d'Afrique et la création d'un sens nouveau qui répond à des besoins individuels temporaires.

Plus prosaïquement, la plupart des acheteurs de tissus de style africain les conçoivent comme l'expression d'une mémoire non pas réinventée mais redécouverte. Les clients de la boutique de Mamadou à Harlem ont l'impression de tenir un morceau de leur histoire, de toucher les aspérités inconnues d'époques où leur histoire était africaine.

« *The Kente Kraze* » : la captation afrocentriste

Le *kente* prend une nouvelle dimension avec l'apparition des afrocentrismes. Depuis les années 1960 et l'émergence des nationalismes culturels, des activistes politiques et des historiens considèrent les cultures africaines comme la source unique du renouveau de la culture populaire afro-américaine. Ils ne pensent plus aux cultures africaines mais ils évoquent une culture africaine ancestrale partagée par tout afro-descendant et qu'il

20 Ces « foires africaines » présentes dans chaque état des Etats-Unis, regroupent des artisans, des commerçants et des artistes qui y vendent leur production. A propos de la commercialisation par les Afro-Américains de tissus africains, voir les articles de Paul Stoller (1996, 2003) qui décrivent les réseaux de distribution d'objets africains aux Etats-Unis, notamment les tissus.

s'agirait de retrouver. Celle-ci est ici caractérisée par quelques objets symboliques comme le *kente*. A travers une sélection souvent aléatoire, ces universitaires choisissent quels objets sont selon eux « typiquement » africains. Les bijoux, les statuettes et les instruments de musique font partie de cet ensemble grâce auquel ils construisent une africanité intemporelle²¹. Cette orientation, restée identique depuis près de quarante ans, s'est accentuée avec l'apparition de théories afrocentristes formées par deux anciens militants culturalistes, Maulana Karenga et Molefi Asante. Aujourd'hui professeurs en études afro-américaines, ils proposent d'observer le monde d'un « point de vue africain ». Ils invitent les Noirs à se placer symboliquement en Afrique pour parler de leur histoire. Dans un combat imaginaire entre les peuples noirs et blancs pour l'appropriation de la culture, les Noirs doivent connaître cette culture ancestrale aux dimensions continentales pour faire face à des peuples occidentaux qualifiés d'eurocentristes. Ils choisissent des lieux d'Afrique qu'ils jugent épargnés par l'influence occidentale. Après plusieurs voyages au Ghana, le premier pays africain indépendant, ils se passionnent pour la culture akan. Ils la voient comme le symbole par excellence de « la culture africaine » préservée. Le reste du continent disparaît de leur champ de vision car, selon eux, trop influencé par l'Europe. Leur fascination est telle que certains se disent akan²². Ils rappellent qu'ils furent anoblis par le roi, l'*Asantehene*, qui a reconnu ces Américains comme des membres éminents de sa cour²³. Porter du *kente* illustre cette appartenance et cette reconnaissance de leur identité africaine par des « Africains du continent »²⁴. L'identification vague à l'Afrique portée par les nationalismes des années 1970 ne suffit plus. Les afrocentristes invitent désormais les Afro-Américains à localiser leurs racines dans un pays, voire un village pour pouvoir faire état, comme les Africains, d'un lieu précis des origines. Jane, une photographe du Wisconsin, a suivi cette voie. Elle se définit comme une afrocentriste. Elle considère non pas posséder des origines historiques akan mais elle se dit akan. Une identité pleine, selon elle, comparable à celle d'individus nés au Ghana. Le *kente* rend visible cette identité historique et ethnique alors comparable aux identités culturelles dogon, haoussa ou yoruba. Selon elle, le *kente* ne fait que rendre cette translation identitaire visible. « Ce n'est pas étrange pour moi [de] porter [du *kente*] puisque c'est ma culture », conclut-elle. Le *kente* synchronise son apparence avec une identité africaine idéale. Il abolit la distance historique et géographique entre les Africains-Américains et l'Afrique. Pour Deborah, l'enseignante de Brooklyn déjà évoquée, porter du *kente* est aussi une manière d'arrêter le temps, qu'elle conçoit comme une dégradation continue de ses liens avec le « continent »²⁵. Même si elle est consciente du caractère étroit de ses représentations de l'Afrique, elle y voit une permanence rassurante, trace de ses liens indéfectibles avec ce lieu. Ses différents voyages en Afrique lui ont permis de se confronter avec la réalité des

21 Lire pour exemple les ouvrages de deux afrocentristes Molefi Asante (1988), *Afrocentricity*, et Clinton M. Jean (1991), *Behind the Eurocentric Veils : The Search for African Realities*, qui défendent tous deux l'idée d'une africanité à retrouver par chaque afro-descendant.

22 Voir Guedj 2005, et l'article de Pauline Guedj dans ce volume.

23 En 1993, le roi, Opoku Ware II, attribue à Molefi Asante un titre de vassal : « *Nana Okru Asante Peasah* ».

24 Cette expression afrocentriste désigne les peuples africains par opposition aux Afro-descendants considérés comme des « Africains de la diaspora ».

25 Henri-Pierre Jeudy évoque même une menace de « disparition des ressources naturelles et culturelles, dans un théâtre de catastrophe possible » (Jeudy 1990 : 2).

cultures africaines. Au Ghana, elle a vu l'alternance entre le *wax* et le *kente* dont l'identité akan lui est apparue plus clairement en comparaison d'autres coutumes textiles. Mais elle reste fidèle à son interprétation première : seul le *kente* symbolise son identité africaine.

Dans leurs pratiques, les afrocentristes se représentent toujours dans des tenues en *kente*. Maulana Karenga porte toujours une écharpe de cette matière, Molefi Asante arbore des *dashikis nkwadumase*. Dans les interviews télévisées et les articles de presse, ils rappellent que le *kente* est l'instrument premier d'une identification à l'Afrique. Ils invitent les enseignants dans les écoles à décorer leurs salles de classe avec du *kente*, les familles à utiliser cette étoffe comme un vêtement de sortie lors des réunions familiales et de quartier. Ils participent à des conférences publiques, à des festivals et présentent le *kente* dès qu'ils le peuvent. Peu à peu, ils réussissent à faire entrer le *kente* dans les administrations, les universités et les entreprises, par quelques pièces de *kente* décorant les bureaux ou les halls d'immeubles, où il devient un symbole de la minorité afro-américaine.

Cette imprégnation progressive du quotidien des Africains-Américains porte lentement ses fruits au début des années 1990. L'Afrocentrisme devient populaire. Il devient une voie de la réafricanisation de la culture afro-américaine. Se définir comme un Africain d'Amérique devient une identification positive par rapport à celle de minorité ethnique née de la traite transatlantique. Être afrocentriste, c'est être fier d'être noir, fier de ses origines africaines au point, parfois, de n'embrasser qu'elles. On ne se dit plus Afro-Américain mais « Africain de la diaspora » ou « Africain d'Amérique ». En cette fin de 20^e siècle, les Africains-Américains regardent de plus en plus vers l'Afrique et réinventent leurs racines grâce aux afrocentrismes. Ils s'intéressent aux rares objets décrits par les afrocentristes comme les emblèmes de leur histoire africaine (le *kente*, le *dashiki*, les bijoux en forme de hiéroglyphes égyptiens). Par ce biais, l'usage du *kente* se développe. Il apparaît dans les festivals de la culture noire et entre même dans un bastion de la culture afro-américaine : les églises. Il signifie affirmer une identité noire aux racines africaines toujours vivaces. Un chapeau ou une étole dans cette étoffe peuvent à eux seuls rappeler ce choix. Il devient un argument commercial décliné dans de multiples produits (des cartes de vœux et des jouets, des sacs, des chaussures, du mobilier, des livres...). Des entreprises internationales comme *Hallmark* conquièrent ce marché naissant et diffusent le *kente* pour toucher le public afro-américain. Un vaste marketing touche les articles pour enfants. Des ours en peluche aux vêtements en *kente* sont édités et des Barbies, « *Ghanaian Barbie* » (la « Barbie ghanéenne ») et « *Asha* » sont également lancées en 1998 par l'entreprise *Mattel*. Le *kente* est désormais partout dans la culture populaire afro-américaine. C'est le temps du « *kente kraze* » ou de la folie du *kente* qui se développe dans la communauté afro-américaine. Toute référence ou image de l'Afrique inclut désormais le *kente*.

En à peine dix ans, les afrocentrismes ont réussi à transformer le *kente* en un symbole quasi-unique et toujours inévitable de l'identification des Africains-Américains à l'Afrique. Il élude d'autres supports (masques, musique...). Ils ont développé et intensifié une essentialisation des objets qui portent la mémoire de l'Afrique. Ils choisissent et cherchent à imposer aux Africains-Américains des objets qu'ils jugent typiques de la « culture africaine ancestrale » dont ils parlent constamment. De ce fait, le *kente* écarte d'autres tissus comme le *bogolan*, le *wax* ou le *batik* pour porter à lui seul la référence à l'Afrique.

Cet impératif de la référence unique décompose en outre les caractéristiques techniques du tissu (les motifs, les couleurs...) comme autant de marqueurs d'une exhumation culturelle africaine. Si Shonibare met l'accent sur l'hybridité historique du tissu, il pointe le rôle des motifs comme des évocations systématiques à l'Afrique. Les dessins figuratifs, les couleurs vives et les figures géométriques font penser à l'Afrique. « Ça, c'est africain » explique Edward, le doctorant en communication évoqué plus haut, en voyant les dessins d'un *kente*. La rythmique des couleurs et la régularité des formes lui font dire que c'est une étoffe africaine. En ce sens, le *kente* représente un support aisé. Ses lignes verticales et horizontales entrecroisées, ses formes (carrés, losanges, trapèzes...) répétées dans des frises assemblées les unes aux autres façonnent les représentations d'Afrique d'Edward. C'est d'ailleurs ce que regarde Deborah, après avoir évalué l'épaisseur d'un tissu, pour juger de l'authenticité d'une étoffe. La régularité des motifs lui apparaît comme un rythme qui lui rappelle ceux, saccadés, des percussions qu'elle a entendues lors de ses différents séjours en Afrique du Sud. Cette cadence est, pour elle, ce qui caractérise l'Afrique. C'est cette régularité, faite de traits identiques, qu'elle cherche à retrouver dans le tissu. Elle les observe avec attention et cherche les disjonctions qui attesteraient d'un travail bâclé, « bon pour les touristes ». Sa quête d'authenticité ne laisse passer aucune imperfection.

Deux dynamiques président au glissement du *kente* du statut d'artefact de style africain à celui de composante d'une définition afrocentriste de l'identité afro-américaine. La première tient à la fonction auto-attribuée d'afrocentrismes destinés à redéfinir la mémoire. Cette dernière y est dépassée par un processus d'invention *a posteriori* d'une mémoire historique qui, comme le note Marie-José Jolivet dans le cas de la Martinique (Jolivet 1987 : 287-309), s'oppose à « une mémoire collective ancrée dans des réalités vivantes ». L'invention et la redéfinition des composantes du patrimoine sont soumises à des interprétations construites préalablement. Les afrocentristes cherchent ensuite des objets à insérer dans leurs représentations de l'héritage africain. Ils attribuent une nouvelle pertinence aux objets qu'ils considèrent comme les instruments de rétention d'une mémoire collective rendue amnésique par des siècles d'eurocentrisme²⁶. Leur dénonciation des creux de cette mémoire est une manière de « déplorer que la mémoire collective [n'est] pas ce [qu'ils veulent] qu'elle soit » (Jolivet 1987 : 306). Le *kente* symbolise alors une culture africaine inchangée depuis des siècles, qu'ils souhaitent réintroduire en Amérique. Cette posture relève d'une réécriture de l'histoire qu'ils défendent aussi sur un plan historiographique. Jouant sur le thème de la perte, ils composent un héritage africain monolithique fait d'éléments choisis à travers le continent qui tous sont destinés à représenter une grandeur noire perdue.

La seconde dynamique illustre les pratiques afrocentristes. Elles se cristallisent sur quelques objets, érigés en symboles exclusifs de cultures africaines fondues dans une définition au singulier. Comme les symboles *adinkra* et les croix ansées, le *kente* s'intègre dans une représentation de la mémoire africaine des Afro-Américains qui repose sur les représentations des intellectuels afrocentristes²⁷. Le *kente* sert alors à fixer un patrimoine

26 L'eurocentrisme désigne une manière ethnocentriste de voir le monde que les « Occidentaux » ont eu sur le monde, particulièrement pendant la traite transatlantique et la colonisation de l'Afrique.

27 Les symboles *adinkra* sont des idéogrammes utilisés par les Akan comme une forme d'écriture. Les croix ansées sont les croix des Egyptiens anciens. Elles sont portées par de nombreux afrocentristes en pendentifs ou en bagues.

mythifié mobilisable par chacun, quel que soit le moment. Au-delà de son statut de trace d'une histoire culturelle, il devient un outil d'inclusion dans les milieux afrocentristes. Porter du *kente* dans une rencontre afrocentriste illustre la redéfinition de soi en tant qu'Africain. Dans ce milieu, le *kente* est devenu un impondérable de la référence à l'Afrique que chacun doit exposer pour manifester son engagement afrocentriste. Les boubous, les *dashikis*, les bonnets en *kente* sont présents à toutes les réunions afrocentristes (familiales, amicales ou professionnelles). Pour cette raison, de nombreux afrocentristes portent des tenues en *kente* ou agrémentent des tenues « occidentales » d'une écharpe, d'un bonnet de cette matière. Dans une telle perspective, le *kente* est tourné en un signe de reconnaissance d'une appartenance à un milieu afrocentriste pour lequel l'apparence renforce les distinctions entre les afrocentristes et les autres. Cet usage systématique contraste avec l'utilisation plus souple du tissu par la majorité des Africains-Américains²⁸.

Le *kente* comme signe

Depuis plus de quarante ans désormais, le *kente* fait partie de la culture populaire afro-américaine. Lorsqu'au milieu des années 1960, les nationalistes culturels le découvrent, ils y voient la trace de l'héritage africain des Africains-Américains. A cette époque, le *kente* représente, parmi d'autres artefacts, le passé africain de ces afro-descendants. L'apparition des afrocentrismes a écarté ces autres supports pour associer l'héritage africain avec cette étoffe de façon plus exclusive. Ils l'ont singularisé et ont encore accentué son rôle de référence à l'Afrique. Plus encore, les intellectuels afrocentristes sont parvenus à le représenter comme l'illustration d'une identité africaine pleine retrouvée par les Afro-Américains grâce à leurs théories. Désormais, porter du *kente* signifie être fier de ses racines, voire se définir comme un Africain d'Amérique. Réciproquement, être Africain implique de porter du *kente*. C'est le succès des afrocentrismes. Dans une certaine mesure, ceux-ci ont atteint leur objectif de transformation de l'identité afro-américaine en « identité africaine d'Amérique » déployant à travers le vêtement une apparence spécifique. Cet impératif d'identification à l'Afrique génère une hypervalorisation du *kente* qui fait aujourd'hui pleinement partie de la culture populaire afro-américaine sans que tous les Africains-Américains adhèrent pour autant aux thèses afrocentristes.

Références citées

- ASAMOAH, Ernest, 1999 [1992]. *Kente Cloth : Introduction to History*. New York : Ghanam Textiles.
- ASANTE, Molefi, 1988 [1980]. *Afrocentricity*. Trenton : Africa World Press.
- CORDWELL, Justine et Ronald SCHWARTZ, 1979. *The Fabric of Culture : The Anthropology of Clothing and Adornment*. La Haye : Mouton.
- CUFFE, Paul, 1811. *Memoir of Captain Paul Cuffe : A Man of Colour : To Which is Subjoined The Epistle of the Society of Sierra Leone in Africa*. New York : C. Peacock.
- FIANU, Docea A. G., 2007. *Ghana's Kente and Adinkra : History and Socio-Cultural Significance in A Contemporary Global Economy*. Accra : Black Mask Ltd.

28 Ces remarques reposent sur des enquêtes menées dans les milieux afrocentristes depuis 1999. Elles s'appuient sur des entretiens ainsi que sur des travaux de recherche. Voir aussi Sarah Fila-Bakabadio, *Updating Afrocentrism*, Minneapolis : Université du Minnesota, 2000.

FILA-BAKABADIO, Sarah,

2000. *Updating Afrocentrism*. Minneapolis : Université du Minnesota, travail de recherche.

2002. « Du global au particulier : *Kwanzaa Music* ou la quête identitaire afro-américaine », *Cahiers d'études africaines*, XLII-4 (168) pp. 645-662.

GARNET, Henry Highland, 1997 [1895]. « The American Negro and his Fatherland », in *Classical Black Nationalism*, sous la dir. de Wilson Jeremiah Moses. New York : New York University Press, pp. 142-144.

GARVEY, Marcus, 1967 [1923]. « Africa for Africans », in *The Philosophy & Opinions of Marcus Garvey or Africa for Africans*, sous la dir. d'Amy Jacques Garvey, vol. I, p. 50.

GUEDI, Pauline, 2005. « Du Panafricanisme à la réafricanisation : formation et actualité du mouvement akan aux Etats-Unis », *Journal de la Société des Américanistes*, 91 (1), pp. 93-112.

JEAN, Clinton M., 1991. *Behind the Eurocentric Veils : The Search for African Realities*. Amherst : The University of Massachusetts Press.

JEUDY, Henri-Pierre, 1990. *Patrimoines en folie*. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 1-10.

JOLIVET, Marie-José, 1987. « La construction d'une mémoire historique à la Martinique : du Schoelchrisme au Marronisme », *Cahiers d'études africaines*, 27 (107), pp. 287-309.

KUSCHLER, Susanne et Graeme WERE, 2005. *The Art of Clothing : A Pacific Experience*. Londres : UCL Press.

PATTON, Sharon F., 1998. *African-American Art*. New York : Oxford University Press.

RENNE, Elisha P., 1995. *Cloth That Does Not Die : The Meaning of Cloth in Bunu Social Life*. Seattle : University of Washington Press.

RODRIGUES Adriano Duarte, 1993. « Mémoire et technique », in *Patrimoines en folie*, sous la direction de Henri-Pierre Jeudy. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 251-258.

ROGERS Joel Augustus, 1972 [1946]. *World's Great Men of Color*. New York : McMillan.

ROSS, Doran H., 1998. *Wrapped in Pride : Ghanaian Kente and African American Identity*. Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural history : Newark Museum.

ROVINE, Victoria L., 2002. *Bogolan : Shaping Culture Through Cloth in Contemporary Mali*. Washington D.C. : Smithsonian Books.

SCHNEIDER, Jane, 1987. « The Anthropology of Cloth », *Annual Review of Anthropology*, 16, pp. 409-448.

SHONIBARE, Yinka, 1997. « Fabric, and the Irony of Authenticity », in *Annotations I : « Mixed Belongings and Unspecified Destinations »*, sous la dir. de Nikos Papastergiadis. Londres : Institute of International Visual Arts, pp. 38-41.

STOLLER, Paul,

2003. « Circuits of African Art/Paths of Wood : Exploring an Anthropological Trail », *Anthropological Quarterly*, 76 (2), pp. 207-234.

1996. « Spaces, Places, and Fields : The Politics of West African Trading in New York City's Informal Economy », *American Anthropologist*, 98 (4), pp. 776-788.

THOMPSON, Robert Farris,

1988. *Flash of the Spirit : African and Afro-American Art and Philosophy*. New York : Vintage Books.

1993. *Flash of the Gods : Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York : Prestel.

WOODWARD, Komozi, 1999. *A Nation within a Nation : Amiri Baraka (LeRoy Jones) and the Black Power Politics*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.